LES MÉDAILLES

DE

CONSTANTIN ET D'HERACLIUS

PAR

Dr J. SIMONIS

SOCIETA' NUMISMATICA ITALIANA

BRUXELLES
J. GOEMAERE, IMP. DU ROI, ÉDITEUR
Rue de la Limite, 21
—
1901

Hommage à la Sté Italienne de Numismatique
Dr J. Simonis

LES MÉDAILLES

DE

CONSTANTIN ET D'HERACLIUS

PAR

Dr J. SIMONIS

BRUXELLES
J. GOEMAERE, IMP. DU ROI, ÉDITEUR
Rue de la Limite, 21
—
1901

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/lesmedaillesdeco00simo

LES MÉDAILLES

DE CONSTANTIN ET D'HÉRACLIUS.

Planches I, II et III.

Dans l'histoire des médailles de la Renaissance, les monuments de Constantin et d'Héraclius ont repris, depuis dix ans, une importance toute spéciale. Après avoir, du XVIe au XVIIIe siècle, servis de thème à des dissertations savantes de nombreux auteurs : Jos. Scaliger, Ducange, Van Mieris et d'autres, ils ont été relégués dans l'oubli le plus complet pendant plus de cent ans par les numismatistes modernes. Armand seul, parmi ceux-ci, se plaçant à l'unique point de vue de l'art du médailleur en Italie, les a rangés dans la longue série des pièces anonymes et en a fait des pièces de restitution.

Mais ils ont été, depuis dix ans, l'objet de plusieurs communications remarquables; la première a été publiée par M. Guiffrey dans la *Revue française de numismatique*, année 1890. Chargé, par le gouvernement français, de remettre au jour les documents constituant l'inventaire des richesses artistiques du duc de Berry, cet auteur nous a mis sous les yeux un texte précieux, où ces médailles sont décrites avec une science et une minutie

réellement extraordinaires pour une époque aussi reculée. Ce texte a été rédigé en 1413-1414; l'acquisition des pièces susdites est inscrite à l'année 1402; elles ont été achetées à un marchand d'origine italienne, antiquaire à Paris.

M. Guiffrey ne s'est pas borné à commenter les données de l'inventaire et à rappeler d'une façon succincte toutes les études qu'on a consacrées jusqu'à lui à ces intéressantes médailles : il a repris l'examen de leurs symboles et de leurs légendes, et a fait des tentatives sérieuses pour découvrir leur origine. Il a donné à la médaille de Constantin une origine italienne, et une origine byzantine à celle d'Héraclius, qu'il croit pouvoir faire remonter, avec Feuardent, jusqu'en 1380.

Cette importante publication a été suivie, la même année, d'un rapport très intéressant, paru dans l'*Annuaire de la Société française de Numismatique* (1). M. Frœhner, qui en est l'auteur, a non seulement relevé les erreurs qui ont été commises, tant dans la composition que dans la traduction de l'inscription qui est placée dans le champ du revers de la médaille d'Héraclius, mais il a rappelé une troisième version de la victoire de cet empereur sur le roi de Perse, version qui, selon lui, a inspiré le droit et le revers du monument qui rappelle si éloquemment la reprise de la Croix sur les infidèles.

(1) Année 1890, pp. 472-478.

Tout dernièrement, M. Julius Von Schlösser a consacré à ces deux monuments une étude très savante (1); il a repris l'examen de leurs types, a retrouvé en eux les premiers symptômes de la Renaissance italienne et croit pouvoir attribuer leur exécution à des artistes d'origine flamande qui ont travaillé à la Cour des anciens ducs de Bourgogne.

Nous nous permettons de présenter à nos confrères les considérations qu'ils nous ont suggérées à notre tour. Nous les étudierons non seulement au point de vue de leur symbolisme, mais de leur origine et de leur destination. Nous aurons plus spécialement sous les yeux la médaille d'Héraclius qui nous a été obligeamment cédée par notre honorable ami l'érudit collectionneur M. Jules Hamal, de Liége. Cette pièce, qui est en bronze, est une des plus anciennes reproductions que nous ayons rencontrées; elle remonte à la fin du xve siècle ou au commencement du xvie.

Pour nous, les médailles de Constantin et d'Héraclius, quoique frappées à la mémoire des personnages qu'elles représentent, sont essentiellement religieuses et sont inspirées, la seconde surtout, des offices du Bréviaire romain. Réunies l'une à l'autre, elles forment comme un poème en plusieurs chants en l'honneur de la Croix et de la divinité du christianisme.

(1) *Jahrbuch der Kuntshistorischen Sammlungen*, de Vienne tome XVIII, année 1897.

Dans le premier chant, c'est Constantin, à cheval, se dirigeant vers la droite; son regard plonge directement dans l'horizon, le bras gauche vivement relevé montre l'effort qui tend les rênes et dompte l'élan de la monture. C'est le grand empereur victorieux à qui Dieu confie la garde de son Église; il est au faîte de la gloire et de la puissance.

Une petite croix brille sur sa poitrine, image discrète du signe qui lui apparut dans le ciel, au-dessus du soleil, et sous l'étendard duquel il a vaincu les armées de Maxence, rétabli l'ordre et la justice dans son royaume, fait cesser les persécutions des chrétiens, embrassé la religion catholique, qu'il a déclarée religion de l'empire, rétabli la paix dans l'Église troublée par des hérésies sans cesse renaissantes, fait enfin frapper d'anathème Arius, au concile de Nicée, et proclamé la divinité du Christ.

Cette œuvre est pleine de mouvement: l'empereur a la majesté d'un roi; ses longs habits, ajustés avec un art et une richesse incomparables, sont plus souples et plus légers que la soie. L'art qui découle de ce monument fait penser à un artiste du plus grand mérite.

La légende est ainsi conçue :

CONSTANTINVS IN XPO DEO FIDELIS
IMPERATOR ET MODERATOR
ROMANORUM ET SEMPER AVGVSTVS.

Dans le second chant, c'est la croix de Jésus-

Christ qui apparaît au monde dans toute la splendeur de sa divinité. Elle émerge de l'arbre de vie, ou du lis pur de Marie, que Dieu a revêtu de son éclat : « Hæc est arbor dignissima in medio paradisi situata. » Cet arbre porte des fruits, des glands, qui sont le symbole de la force et qui font penser au Pain des forts. Comme autrefois dans le paradis terrestre, autour de l'arbre de la science du bien et du mal, le démon se dissimule autour de cette plante étrange, sous la forme de quatre serpents. Ces animaux rampants montent jusqu'au sommet du bois sacré où leurs têtes se réunissent en quatre cracheurs qui vomissent un liquide abondant n'arrosant ni la croix ni l'arbre de vie. Ils représentent à notre avis l'esprit du mal, les embûches de l'enfer ; ils personnifient tous les vices qui projettent éternellement leur bave impure sur le signe de notre Rédemption qui reste immaculé. L'arbre repose sur un socle à la partie antérieure duquel s'enroulent deux serpents dont les gueules crachent de l'eau et dont les extrémités sont vinculées par un petit personnage symbolique. Ce socle repose, à son tour, sur un autel en forme de vasque qui laisse écouler son eau par une ouverture au-dessus de laquelle est dessiné un singe. Cet autel est garni de deux sièges, où sont assises deux femmes qui font entre elles le plus brillant contraste. A droite, une vieille femme au cou allongé et amaigri, aux pommettes saillantes, au nez effilé, à la bouche rentrée, mais

revêtue d'une robe de la plus grande richesse et en apparence trop peu décente pour son âge. Elle tient de la main gauche, dirigée vers la croix, le corps d'un des serpents qui sont dissimulés dans les entrecroisements des feuilles de l'arbre sacré. Derrière elle, placé sur un perchoir, un aigle en liberté. A gauche, une jeune fille de la plus grande beauté; le torse virginal qu'elle découvre est admirable de perfection et révèle la grâce la plus exquise et la plus séduisante. Son visage est noble et beau; une abondante chevelure, relevée avec art au sommet de la tête, retombe en boucles soyeuses sur le dos. Le voile, qui laisse deviner la forme gracieuse et svelte de ses membres, est ajusté avec un goût parfait et drapé avec une moelleuse souplesse. De son pied gauche, elle écrase un animal symbolique, ou plutôt un renard, qui personnifie la ruse et le mensonge. Elle tient de la main droite, du côté de la croix, une quenouille autour de laquelle est enroulé un fil qui, passant derrière elle et dans sa main gauche, attache à l'arbre sacré l'aigle qui se trouve auprès d'elle. Elle détourne la tête de son interlocutrice, car ces deux femmes se parlent. Les deux oiseaux qui les accompagnent, et qui sont avec intention tournés l'un vers l'autre prêts à prendre leur vol, mais dans des directions diamétralement opposées, expriment, outre le symbole qu'ils rappellent, le langage de ces deux personnages symboliques, ou l'esprit qui les

anime. La vieille femme parle à la plus jeune ; elle explique ou elle propose, ainsi que le montre si bien le mouvement de sa main droite, et, tandis qu'elle tient le corps d'un des serpents qui montent autour de la croix, elle veut convaincre qu'elle est seule à connaître et à posséder le vrai Messie. Son orgueil et sa présomption lui font oublier toutes les prophéties qui lui ont si expressément parlé de ses humiliations ; elle se glorifie : c'est l'ancienne Foi, c'est la Foi juive, la Synagogue ; mais, si elle est recouverte de beaux et fallacieux atours, sa constitution est décrépite et vouée à la mort. La plus jeune, qui écrase le mensonge, sera toujours belle et forte, comme la vérité pure et sans tache ; elle détourne la tête, non pas de la croix, mais en signe de mépris, de répulsion pour les erreurs et les fausses louanges de l'autre. C'est la Foi nouvelle, la Foi apportée au monde par Jésus-Christ, qui ne se glorifie que dans la croix :

MIHI . ARSIT . GLORIARI . NISI . IN . CRVCE
DOMINI NOSTRI IHV . XPI.

Ce revers de la médaille de Constantin est du symbolisme le plus compliqué mais il donne en une page curieuse et savante, l'ancien et le nouveau Testament, la synthèse de la Bible, rappelée un siècle et demi plus tard sur les médailles religieuses de Hans Reinhart. Ces pièces ne montrent-elles pas au droit : l'orgueilleuse Eve obéissant à la voix perfide du serpent, caché dans les

branches de l'arbre de vie, et offrant à Adam de pécher pour être l'égal de Dieu; et au revers: l'écrasement de l'orgueil, le sacrifice, la rédemption du monde par la Passion?

Tous les historiens qui s'en sont occupé, depuis Scaliger jusqu'à Guiffrey et Von Schlösser, ont vu dans l'eau qui jaillit du sommet de la croix l'allégorie de la fontaine de vie qui régénère le monde dans le baptême. « Le Seigneur, dit Van Mieris (1), est ici représenté sous la forme d'une croix, qui est la source d'eau douce qui arrosera la sécheresse et désaltérera ceux qui ont soif. A cette fin, la pluie tombera sur les bons et sur les méchants. » D'après cet auteur, cette figure a tiré son origine du Ps. CIII de David. « vous ferez jaillir les fontaines que les eaux coulent dans les vallées, que tous les animaux apaisent leur soif... »

Nous devons donc reconnaître que l'explication qu'on a donnée du symbolisme de ce revers ne répond pas à la pensée de son auteur. L'allégorie de la fontaine de vie ferait d'ailleurs double emploi en présence de cette autre image symbolique de l'épi fécond, du pain des vivants, de l'aliment de la vie éternelle.

Pourquoi le savant, qui a conçu cette œuvre avec autant de foi, aurait-il placé, comme ornements, au sommet même de la croix, des animaux qui ont été punis par Dieu lui-même après le péché

(1) *Historie der Nederlandsche Vorsten*, t. I p. 69.

d'Adam : « Quia fecisti hoc, maledictus es inter omnia animantia et bestias terræ?» (Genèse, III, 4.) Pourquoi aussi, s'ils ne doivent être que des ornements, comme peuvent l'être toutefois ceux qui sont à la face antérieure du socle et qui ont souvent servi aux artistes du XIVe siècle dans la décoration de leurs travaux, aurait-il montré leur corps dans les feuilles de l'arbre sacré? Mais la Synagogue tient elle-même l'un d'eux dans la main gauche et le garde comme l'emblème de son astuce et de sa perfidie. Pourquoi l'eau qui s'échappe en si grande abondance des quatre cracheurs, passe-t-elle toute entière derrière le bois sacré sans arroser le signe de notre rédemption? Si elle était l'eau de la régénération par le baptême, passerait-elle à travers une ouverture garnie à son sommet d'un singe qui personnifie la ruse et à travers laquelle apparaissent les extrémités des serpents? Ces derniers qui crachent leur bave impure ne rappellent-ils pas tous les crimes des Juifs qui ont attristé le cœur de Jésus-Christ jusqu'à l'ignominie de la croix?

Les deux aigles qui perchent à côté des personnages mystiques sont l'emblème du courage, de la force, de la grandeur, mais plus spécialement, ici, de l'empire du monde. Cet empire est maintenant dans les mains de la jeune Église : l'oiseau symbolique qu'elle tient assujetti, mais qui peut porter son vol jusqu'aux dernières limites de la terre, est attaché à Dieu lui-même, qui est le souverain

Maître. L'aigle de gauche, qui a personnifié aussi la puissance de la nation juive dans le vieux monde, n'a plus aucun trait d'union avec le signe de notre salut.

On avait donné jusqu'ici sur les deux femmes qui accompagnent l'arbre de vie les attributions les plus différentes : Scaliger a vu dans la vieille, l'Espérance ; dans la jeune, la Foi ; Van Mieris, la Piété et la Vérité ; MM. Guiffrey et Von Schlösser ont bien pensé à l'ancienne et à la nouvelle Foi, car Jésus-Christ les réunit l'une à l'autre, mais ils n'ont pas entièrement saisi l'explication du symbolisme.

Quant aux chiffres 234 et 235 qui sont sur la médaille du Cabinet de France ayant servi au travail de M. Guiffrey, ils ne peuvent être une date ; nous pensons que, se suivant d'une unité, ils sont des nombres indicateurs d'articles d'un édit impérial ou d'un concile qui auront été l'occasion de cette œuvre curieuse à tant de titres (1).

Si la médaille de Constantin rappelle le triomphe de la Croix sur le monde sous l'égide du grand empereur, celle d'Héraclius remémore à coup

(1) Nous trouvons cependant dans la collection des conciles du jésuite Hardouin, que le concile de Nicée de l'an 325 sous Constantin qui régna de 306 à 337, n'a que 84 canons, ceux d'Arles, Ancyre, Néocésarée, Laodicée, tous moins de 200.

sûr la reprise de cette précieuse relique sur les infidèles.

En voici le récit d'après le Bréviaire romain :

« Chosroas Persarum rex, extremis Phocœ imperii temporibus Ægypto, et Africa occupatâ ac Hyerosolyma captâ, multisque ibi cœsis christianorum millibus, Christi Domini Crucem, quam Helena in monte Calvaria collocaverat, in Persidem abstulit. Itaque Heraclius qui Phocæ successerat, multis belli incommodis et calamitatibs affectus pacem petebat, quam a Chosroa victoriis insolente, ne iniquis quidem conditionibus impetrare poterat. Quare in summo discrimine se assiduis jejuniis et orationibus exercens, opem a Deo vehementer implorabat : cujus monitu exercitu comparato, signa cum hoste contulit ac tres duces Chosroæ cum tribus exercitibus superavit. Quibus cladibus fractus Chosroas, in fuga qua trajicere Tigrim parabat, Medarsem filium socium regni designat. Sed eam contumeliam cum Siroës, Chosroæ major natu filius, ferret atrociter, fratri simul et fratri necem machinatur ; quam paulo post utrique ex fuga retracto attulit, regnumque ab Heraclio impetravit, quibusdam acceptis conditionibus, quarum ea prima fuit ut crucem Christi Domini restitueret. Ergo crux quatuordecim annis postquam venerat in potestatem Persarum recepta est : quam rediens Jerosolymam Heraclius, solemni celebritate, suis humeris retulit in eum montem, quo eam Salvator tulerat.

Quod factum est illustri miraculo, commendatum est. Nam Heraclius ut erat auro et gemmis ornatus insistere coactus est in porta quæ ad Calvariæ montem ducebat. Quo enim magis progredi conabatur, eo magis retineri videbatur. Cum ea re et ipse Heraclius et reliqui omnes obtupescerent.

Zacharias Jerosolymorum antistes : Vide, inquit, imperator, ne isto triumphali ornatu in cruce ferenda, parum Jesu-Christi paupertatem et humilitatem imitere. Tum Heraclius abjecto amplissimo vestitu, detractisque calceis, ac plebeo amictu indutus, reliquum viæ facile confecit et in eodem Calvarum loco crucem statuit, unde fuerat a Persis asportata.

Itaque exaltationis sanctæ Crucis solemnitas quæ hac die quotannis celebratur, illustrios haberi cœpit ob ejus rei memoriam, quod ibidem fuerat reposita ab Heraclio ubi Salvatori primum fuerat constituta (1) ».

Voilà bien l'histoire claire et concise donnée par cet intéressant monument. D'un côté, l'empereur d'Orient, les yeux remplis de larmes, fixés vers le ciel, adresse au Dieu des armées une fervente prière pour trouver la force de combattre les infidèles : « *Illumina vultum tuum Deus, et super nostras tenebras militabor in gentibus* », il s'est débar-

(1) Bréviaire romain suivant la réformation du saint Concile de Trente, revu et corrigé par Clément VIII et depuis par Urbain VIII. Partie d'automne, fête du 14 septembre. Leçons IV, V et VI.

rassé de son riche manteau royal, de l'or, des pierres précieuses, et, au milieu de ses sujets, il n'a plus conservé que le prestige du commandement : sa couronne impériale ; il est revêtu d'une longue tunique, qui tombe en plis serrés et réguliers et qui laisse deviner l'amaigrissement de toute sa personne. « *Quare in summo discrimine se assiduis jejuniis et orationibus exercens, opem a Deo vehementer implorabat.* » Ses mains, allongées et nues, qui semblent peigner sa longue barbe, dépeignent aussi son état de pauvreté et d'abandon : ΑΠΟΛΙΝΙϹ de *a* privatif et de πολις, ville ; Απολινις (1) ou ΑΠΟΛΙΝΙϹΟϹ serait-il un diminutif de Απολις, sans ville, sans patrie, comme Jésus-Christ sur la terre. Comme la lune reçoit directement sa lumière du soleil, ainsi que le montre si bien le plus long rayon solaire qui tombe juste au milieu du croissant qui soutient le buste impérial (2), ainsi Héraclius

(1) ΑΠΟΛΙΝΙϹ et non ΑΠΟΛΗΨΙϹ, comme l'a cru Frœhner. ΑΠΟΛΗΨΙϹ signifie, en effet, *reprise*, mais, comme tel, ce mot avait mieux sa place au revers de la médaille, au-dessus du char triomphal.

(2) Frœhner voit aussi dans le croissant qui soutient l'empereur, le gage de la défaite des rois de Perse. Mais Héraclius est représenté ici au plus fort de sa détresse et priant humblement Dieu de l'aider à combattre les infidèles ; il ne pouvait donc pas se parer d'un triomphe qu'il était bien loin d'espérer dans des circonstances particulièrement pénibles. Nous verrons plus loin, d'ailleurs qu'un croissant semblable entoure le buste de Constantin sur un médaillon qui orne le fronton de la cathédrale de Pavie. L'auteur français n'a pas réfléchi qu'il avait fait faire à l'auteur de la pièce d'Héraclius un véritable anachronisme.

reçoit en ligne droite de Dieu sa lumière et son prestige terrestre. Les princesses romaines avaient aussi le buste soutenu par un croissant, parce qu'elles étaient censées occuper dans l'État, dont le prince était le soleil avec sa couronne radiée, la même place que la lune occupe dans le ciel. Le regard d'Héraclius monte plus haut encore que l'astre du jour, mais Dieu ne protège que les humbles, fussent-ils rois couronnés.

L'artiste a mis dans cette œuvre une très éloquente expression. On devine, sous le bronze, la ferveur de la prière et l'état d'âme d'Héraclius dans un moment aussi solennel! Tout y est traité de la main d'un maître. La couronne elle-même est inimitable de perfection, les feuilles qui se superposent en s'alternant forment comme une garde d'honneur à son sommet, qui a la forme de dôme d'église byzantine.

La longue légende grecque qui entoure le pourtour du monument se traduit ainsi : ΗΡΑΚΛΕΙΟC · EN · XΩ · TΩ · ΘΩ · Π CTOC · BACI · KAI · AVTO · PΩ · NIKITHC · KAI AΘΛOΘETHC · AEI · AVΓVCTOC :

Éracle, confiant en Jésus-Christ Dieu, Empereur et modérateur des Romains, vainqueur et triomphateur toujours auguste.

Au quatrième acte, c'est le chant de triomphe et d'allégresse :

OΞA · EN · YψICTIC · XΩ · TO · ΘΩ · OTI · DIEPPIΞE CIΔI PAC · ΠΛAC · KAI EλEVθE PΩCE ✠ AΓIAN · BACI · ΗΡΑΚλΕ.

Gloire soit aux Cieux à Jésus-Christ Dieu, qui a rompu les portes d'enfer et racheté la croix sainte, impérant Éracle.

C'est sous cette forme que cette légende grecque a été traduite par le savant qui a rédigé l'inventaire du duc de Berry, mais cette traduction est fausse selon Frœhner, qui donne la vraie en ces termes : « Gloire à Jésus Christ, parce que l'empereur Héraclius a brisé les portes de fer et affranchi la croix sainte » (1).

Héraclius, avec la puissante protection du Dieu de la victoire, a vaincu les Perses. Le roi Chosroas, qui a osé mettre la croix du Sauveur à la droite de son trône, est en fuite et son fils aîné le répudie, le tue et prend son sceptre. La paix, vainement demandée par l'empereur romain, est maintenant implorée par le nouveau roi des Perses. Après quatorze ans de servitude, les prisonniers de guerre reviennent à Constantinople et la croix est rendue aux chrétiens, miraculeusement gardée intacte, pendant tout ce temps, dans l'étui même donné et scellé par sainte Hélène.

Nous assistons au retour glorieux de la croix à Jérusalem ; Héraclius est assis sur un trône res-

(1) Les portes de fer, — *portas ferreas*, disait Goltzius, — c'est, dit Froehner, le défilé qui conduit de Cilicie en Syrie. Après avoir exercé et aguerri ses troupes à Issus, sur le champ de bataille d'Alexandre le Grand, Héraclius franchit le défilé en 622 et envahit la Perse. (*Annuaire de la Société française de Numismatique*, t. XIV, 1890, pp. 472-478.)

plendissant. Son maintien dénote à présent une vigoureuse jeunesse; il est revêtu de ses riches habillements royaux, sa longue barbe est arrangée avec art et lui donne un imposant aspect. L'Histoire religieuse raconte qu'il voulut porter lui-même le bois sacré en entrant à Jérusalem et accompagner cette cérémonie de la pompe la plus éclatante. Il est là au pied du Calvaire, à l'entrée duquel, comme un arc de triomphe, brûlent plusieurs lampes (1) en l'honneur du retour de la croix. Mais le char ne peut franchir la route qui conduit jusqu'à l'église; le conducteur a beau stimuler l'ardeur des chevaux, ils s'impatientent sur place, le plus éloigné de nous se cabre sous l'action des rênes, celui du milieu tourne la tête et le troisième calme son impatience en rongeant les guides de son voisin. Qui a vu des chevaux tirer en vain sur un char embourbé reconnaît bien là leur allure. Le conducteur se retourne, et du regard interroge l'empereur sur l'étrangeté du phénomène. C'est alors que le patriarche Zacharie, qui se trouvait auprès d'Héraclius, lui représente que cette pompe qui l'entoure ne s'accorde pas avec l'état d'humilité où se trouvait le fils de Dieu, quand il porta sa croix dans les rues de Jérusalem. « Vous portez, lui dit-il, vos ornements impériaux, et Jésus-Christ était pauvrement

(1) Cinq et non quatre, la cinquième étant cachée par le dôme impérial.

vêtu; votre tête est ceinte d'un riche diadème, et la sienne était couronnée d'épines; vous êtes chaussé, et il marchait pieds nus. » Aussitôt l'empereur quitta ses riches habits, sa couronne, ses chaussures, et monta le Calvaire avec un extérieur qui annonce la pauvreté. Héraclius remit ainsi la croix où elle avait été précédemment (1).

Dans l'excellent travail de M. Von Schlösser, nous avons eu l'occasion de voir une splendide reproduction photographique de deux médaillons qui sont accolés au fronton de la cathédrale de Pavie (2). Ils viennent corroborer en tous points l'explication que nous avons donnée du symbolisme des deux médailles qui nous occupent. Il est à supposer même qu'ils n'ont été à l'origine que les deux faces d'une même pièce d'or et d'argent qui a disparu depuis des siècles. Nous avons, d'une part, Constantin le Grand, tourné vers la gauche, levant les yeux vers le ciel, invoquant le Dieu des chrétiens. Il est, ainsi qu'Héraclius, dans les sentiments de la plus profonde humilité; il n'a plus conservé de sa royauté que la couronne impériale, qui en reste le prestige ineffaçable; il porte aussi la barbe longue et inculte, signe de détresse et d'abandon, et il a, comme lui, le buste entouré d'un croissant. La légende est ainsi conçue : CONSTANTINVS MASIMVS AVGVSTVS.

Nous avons d'autre part Constantin, à cheval,

(1) Butler, *Vie des Pères*, t. XIII, Fête du 14 septembre.
(2 Planche III.

dans une attitude absolument conforme à celle que nous avons trouvée au droit de la médaille qui nous est restée. C'est le grand empereur qui a placé sa confiance en Dieu, *in Christo Deo fidelis,* qui a combattu les armées de Maxence par le signe victorieux de la Croix : *In hoc signo vinces.* Autour de lui l'inscription : COSTANTINVS MAGNVS IMPERATOR.

Ainsi compris et réunis, ces différents monuments forment la suite logique d'une même pensée chrétienne et établissent, sous les plus brillants et les plus émouvants contrastes, la toute-puissance et la bonté de Dieu et la divinité du christianisme. Le symbole triomphal du revers de la médaille de Constantin en est la plus éloquente expression.

Si nous ne pouvons espérer avoir répondu aux exigences d'une description minutieuse et complète des médailles qui sont en cause, nous pensons avoir été, plus que tous les historiens qui nous ont précédé, le fidèle interprète de la pensée de l'auteur. Considérées au point de vue exclusivement religieux, elles ne laissent aucun symbole sans une explication plausible ou du moins très vraisemblable.

Quant à déterminer d'une façon précise les circonstances qui ont présidé à leur exécution, nous ne sommes pas encore actuellement en état de le faire. Sont-elles un écho des croisades ; ont-elles vu le jour à l'occasion d'un triomphe de l'Église,

la chute d'une hérésie, la conversion d'un peuple au christianisme ou l'institution d'une fête ecclésiastique ? Si à ce dernier point de vue la médaille de Constantin reste encore hypothétique, la médaille d'Héraclius rappelle à coup sûr la reprise de la vraie Croix aux infidèles, que les chrétiens fêtent le 14 septembre sous le nom d' « Exaltation de la Sainte-Croix ».

Il nous reste à examiner maintenant la place que ces deux monuments sont, ainsi que le dit M. Guiffrey, destinés à prendre dans l'histoire de l'art du médailleur en Europe, et quelle a été leur première origine. Nous avons à nous rappeler tout d'abord que, des joyaux d'or ronds et de haute taille qui sont renseignés dans l'inventaire du frère de Charles V et au milieu desquels nous avons vu figurer les pièces de Constantin et d'Héraclius, aucun exemplaire n'a été retrouvé jusqu'à ce jour. Les pièces de bronze qui sont venues à nous ne peuvent, d'autre part, remonter jusqu'à la fin du XIVe siècle; elles n'offrent à l'amateur aucun criterium d'une antiquité aussi reculée. Il nous manque donc des témoignages certains pour établir l'identité rigoureuse des repliques modernes avec les monuments originaux. Pour MM. Guiffrey et Von Schlösser, les médailles de Vienne et de Paris sont les surmoulages, d'une époque plus ou moins récente, des pièces rappor

tées dans les richesses artistiques du grand collectionneur français. Elles n'en diffèrent, pour eux, ni par l'art ni par le travail, leur description répondant d'ailleurs en tous points à celle qui a été donnée dans l'inventaire mis au jour par M. Guiffrey. Pour ces auteurs, elles sont donc de véritables médailles coulées pouvant figurer en tête des médailles de la Renaissance italienne. Ils n'accordent cependant pas aux nombreuses variétés qui les distinguent l'importance qu'elles doivent avoir à nos yeux et sur laquelle nous nous permettrons de revenir dans le cours de cette étude.

Nous avons vu qu'Armand, qui ignorait les données de l'inventaire, en avait fait des pièces de restitution du xve ou du xvie siècle. Ne croyez-pas, disait ce savant auteur, que les médaillons de Constantin et d'Héraclius doivent être attribués à quelque Giotto de la numismatique, et il les a classés dans la longue série des pièces anonymes italiennes. Tous les critiques non prévenus à qui nous avons présenté la pièce d'Héraclius que nous possédons, l'ont également reportée à la fin du xve ou au commencement du xvie siècle. Cette appréciation unanime, basée évidemment sur la connaissance exclusive de l'art du médailleur, ne nous a causé aucune surprise. Que de fois, en effet, guidé par Armand, avons-nous, avant d'avoir connu l'inventaire du duc de Berry, rapproché ces curieux médaillons des œuvres de la première

période du médailleur belge. Comme conception, comme expression, comme style, nous voyions, à la vérité, tout un monde entre les uns et les autres: ici, la réalité la plus digne, la plus vivante, la plus belle, sans recherche qui en dépare la grandeur; là, une conception toute idéale, toute symbolique, et pour le droit de la médaille d'Héraclius, un personnage tout abstrait et tout conventionnel. Mais la technique, la main-d'œuvre de l'artiste nous paraissait la même des deux côtés : un trait délicat, régulier, à peine saillant, produit par le burin ou la pointe. Nous allions même jusqu'à remarquer des analogies très curieuses dans la pose des effigies d'Héraclius, de Jean Brassicanus et de Jean Danielis (1), deux œuvres exécutées par Jean Second : le buste de trois quarts de face, la tête tournée directement à droite; nous constations des contours tracés d'une façon identique dans le dessin du nez, des oreilles; des légendes écrites avec des lettres également petites et serrées. Nous étions loin de supposer que Jean Second ou un artiste flamand avait été l'inspirateur de ces œuvres, mais qu'il avait pu restituer des monuments antérieurs à son époque. Tel un peintre, dans nos musées, reproduit les tableaux des anciens maîtres en y laissant les traces de sa griffe. Nous étions d'autant mieux porté à faire cette

(1) Dr J. Simonis : L'art du médailleur en Belgique, *voir* pl. III, nos 1 et 3.

supposition qu'entre les médailles de Constantin et d'Héraclius et celles de la Renaissance italienne, nous ne trouvions aucune ressemblance à établir, comme style ni comme exécution. Pouvions-nous, avec quelque apparence de raison, rapprocher les pièces qui nous occupent des médailles archaïques des François de Carrare? là, des joyaux de grande envergure, exécutés par des artistes d'une habileté séculairement exercée, apportant une grande perfection dans les nombreux détails de leur travail et, ici, des imitations grossières d'un grand bronze romain, des essais timides enfin, de quelque amateur, poète ou humaniste. Et si, de ces premières ébauches, nous arrivons, pour la comparaison, aux œuvres importantes de Pisano, Matteo de Pasti, Spérandio, Boldu et de tant d'autres artistes ultramontains, les différences les plus éloquentes ne sautent-elles pas aux yeux? Mais la main-d'œuvre seule suffit à les séparer à tout jamais. Pisano a manié la cire avec la spatule, pour donner une ligne arrondie et douce, et dans les médailles de Constantin et d'Héraclius, on a dû, à notre avis, repousser l'or ou l'argent, pour les soumettre ensuite au travail de la ciselure.

Mais ce qui caractérise avant tout la vraie médaille, c'est le retour à l'imitation réelle et savante de la nature, au portrait même, qui en est l'expression la plus positive et le but exclusifs des pièces italiennes. Dans les monuments

qui nous occupent, l'artiste s'est inspiré au contraire, des sentiments religieux les plus austères ; il n'a pu donner, à travers le voile de mysticisme qui enveloppe encore toute son âme, une réalité bien vivante à Héraclius, mais l'aspect d'un ascète anguleux, et allongé vers le ciel. Les médailles de Constantin et d'Héraclius restent l'expression d'une foi ardente; les premiers médaillons italiens ne sont plus que le souvenir d'une satisfaction personnelle et terrestre. Cette seule considération ne nous permet-elle pas, en reléguant les deux œuvres en cause à la suite des objets d'art du moyen âge, de ne plus continuer à les placer en tête des travaux des médailleurs ultramontains ? Ce privilège peut rester seul aux effigies de Carrare, qui ne sont cependant que des tentatives isolées et imparfaites, les premiers vagissements enfin, d'un art qui n'est pas encore né; mais elles réalisent déjà sur le portrait d'Héraclius un important progrès. L'art, dans cette direction nouvelle, ne deviendra grand que quand l'artiste, après une éducation longue et soutenue, se rapprochera de plus en plus de la divine perfection ; il donnera la vraie physionomie de son sujet en faisant ressortir ce qu'il y a en lui de plus grand et de plus noble. Tel fut l'art à la grande époque de Périclès, où les sculpteurs réunissaient la perfection de la forme à l'élévation de l'idée. Tel fut, pour ce qui nous concerne, l'art du médailleur à la Renaissance italienne du xve siècle et à la

Renaissance flamande de la première moitié du XVIe siècle, si hautement personnifiée dans l'auteur des *Baisers* et des *Élégies,* l'artiste incomparable des *Erasme,* des *Perrenot*, des *Julie.*

L'origine de l'art du médailleur en Italie doit être des plus intéressante à rechercher. Nous savons déjà que, dès le milieu du XIVe siècle, les camées et les monnaies romaines attiraient d'une façon toute spéciale l'attention des savants et des artistes. On ne les recueillait plus seulement pour servir d'ornements aux calices, aux châsses, aux plaques de reliure ou autres joyaux, mais comme monuments dignes d'intérêt pour l'histoire et l'art. Dans son important ouvrage *Les arts à la Cour des Papes,* M. E. Muntz nous apprend par le plus ancien document retrouvé, qui concerne une collection comme nous la comprenons de nos jours, et qui est daté de 1334, qu'Olivier Forza ou Forzetta, riche personnage de Trévise, a laissé toute une liste d'objets qu'il se proposait d'acquérir à Venise; au milieu d'eux nous trouvons des bronzes, des pierres gravées, des médailles et des monnaies. Il existait donc aussi, dans cette dernière ville, des collections analogues.

Pétrarque, qui vivait à Padoue dans la seconde moitié de ce XIVe siècle, avait une prédilection toute spéciale pour les monnaies romaines. Il offrit à Charles IV, de passage à Mantoue en 1354, quelques pièces frappées à l'effigie des empereurs romains du Haut-Empire. Voyez, disait-il au mo-

narque, on dirait qu'elles respirent : « in queis et augusti Cœsaris vultus erat pene spirans ».

Au commencement du xve siècle, ce fut au tour de Florence à servir d'asile aux collectionneurs les plus remarquables. Architectes, sculpteurs et antiquaires, rapporte également M. Müntz, se mirent presque simultanément à l'œuvre. Ils font le voyage à la Ville Éternelle pour s'occuper avec ardeur des innombrables vestiges qu'elle renferme et pour recueillir aussi les bronzes, les camées et les monnaies romaines. « Ces dernières étaient devenues, d'ailleurs, dans de nombreuses villes d'Italie, l'objet d'un trafic très important; une fois même que leur valeur marchande eut dépassé leur valeur intrinsèque, elles donnèrent lieu à une industrie nouvelle : la fausse monnaie. Nous savons en effet, toujours par Müntz, qu'à ce moment les faussaires avaient accompli leur œuvre depuis assez longtemps pour que des pièces surmoulées soient déjà acquises par les amateurs. Une note de l'inventaire des collections du palais de Saint-Marc, datée de 1457, en est la preuve (1). Ne pouvant être exécutées par les graveurs monétaires, dont les efforts n'étaient pas parvenus à ramener le type monétaire aux conditions de modelé du

(1) « Unum illorum quatuor numismatum est falsificatum cum litteris græcis » (fol. 123, v°). — « Tria numismata argentea inter quæ unum est falsum » (fol. 122, v°). E. Müntz, *Les Arts à la Cour des Papes*, 2e partie, page 142, en note.

bas-relief, elles étaient simplement surmoulées (1). Nous avons conservé longtemps, sans en saisir l'intérêt, un aureus de Constance Chlore, d'un aspect très antique et dû à un surmoulage très défectueux. De là aux premiers essais de François de Carrare, qui ne sont en somme que des imitations d'un grand bronze romain, il n'y avait qu'un pas. Il était naturel toutefois que le premier portrait obtenu de cette façon fut encore celui d'un César, le prince de Padoue. Peut-être Pétrarque en a-t-il été lui-même le principal instigateur.

L'admiration de tous ces petits chefs-d'œuvre de l'antiquité a donc contribué pour une grande part à l'éclosion de l'art du médailleur en Italie. On en a saisi l'esprit et on a voulu les imiter ; bref, nous pouvons dire que la médaille romaine a fait éclore la médaille moderne.

M. Guiffrey nous a révélé qu'une épreuve en plomb de l'effigie de François de Carrare était inscrite dans l'inventaire du duc de Berry, daté de 1401 : « *Item une empraincte de Plomb où est le visaige de F^ois^ de Carrare.....* » (2) Il y avait aussi à côté des pièces de Constantin et d'Héraclius les médailles de Tibère et d'Auguste, autres joyaux d'or ronds et de haute taille également, et par

(1) Cennino Cennini, qui écrivait vers la fin du xive siècle, s'étend assez longuement sur les procédés propres à prendre des empreintes de sceaux ou de monnaies (*Il libro dell'arte*, éd. Milanesi, pp. 142-143). — E. Müntz, mêms ouvrage, même partie, même page.

(2) « Revue française de numismatique », 1891, 1er trimestre.

conséquent l'ouvrage d'orfèvres de cette époque éloignée qui auront voulu restituer à leur tour et à leur façon les portraits des empereurs romains (1). Ils ont martelé l'or, puis l'ont taillé pour donner *ces joyaux d'or roont et de haulte taille.* L'art du médailleur en Italie a donc pu avoir deux points de départ : la médaille proprement dite, due à la fonte, et les médailles de Tibère et d'Auguste dues au travail du graveur. Ces deux distinctions sont patentes dans l'inventaire : d'une part, les joyaux de haute taille, c'est-à-dire des objets qu'on a taillés, qu'on a ciselés, qui ont été, enfin, obtenus par le travail successif du marteau et du burin ; et de l'autre l'empreinte du visage de F^ois^ de Carrare, expression qui nous fait saisir que la pièce a été produite d'un seul jet dans un moule. La facilité et la rapidité de ce dernier procédé ont d'ailleurs gardé tous les suffrages jusqu'au jour où les artistes ont pu enfoncer assez profondément dans le métal les coins obtenus par la gravure.

A notre avis, les monuments de Constantin et d'Héraclius, qui sont désignés dans l'inventaire comme des joyaux de haute taille sont aussi dus au travail de l'orfèvre, et non du médailleur, qui n'existait pas encore. Ne trouvons-nous pas dans la description d'anciennes collections la mention

(1) *Voy.* à la fin de cette étude les données de l'inventaire qui nous intéressent et telles qu'elles sont rappelées dans l'ouvrage de M. Guiffrey déjà cité.

de nombreux objets d'orfèvrerie présentant les plus grandes analogies avec les pièces qui nous occupent (1)? Pouvons-nous penser avec raison que de tels monuments ont pu servir de modèle à Pisanello? Des premières empreintes de Carrare, qui datent de la fin du XIVe siècle, jusqu'à la pièce de Jean Paléologue, la première œuvre signée de l'artiste de Vérone et qui remonte à l'année 1439, nous ne retrouvons de médaille quelque peu importante. Nous pouvons donc continuer à dire que Pisanello restera toujours l'inventeur de cette nouvelle formule de l'art et qu'il l'a portée d'emblée à sa plus haute perfection. Quelle distance entre ses œuvres admirables et les essais archaïques du XIVe siècle! quelle transformation n'a-t-il pas dû s'opérer dans les idées et dans l'art, pour passer du plus pur idéalisme de la médaille de Constantin et de l'imitation grossière d'un grand bronze à la réalité la plus artistique des Malatesta, des Piccinino et des Decembrio ! Il est certain que Pisanello a vu et admiré les monnaies antiques ; il a été naturellement de son temps: il a fait le pèlerinage à la Ville Éternelle et il a rappelé à différentes reprises des médailles romaines dans ses dessins. Toutefois, s'il en a saisi l'esprit, s'il a vu avec quelle force et quelle vérité, et parfois avec quelle sécheresse, les graveurs du haut-

(1) *Voy.* plus spécialement l'inventaire des collections du palais de Saint-Marc, dans les *Arts à la Cour des Papes*, 2me partie, chap. VII.

empire ont exécuté les portraits des Césars, il ne les a nullement imités. Rien d'antique ne transpire dans ses effigies. Ce n'est que dans quelques revers qu'il rappelle un travail d'origine romaine. Pisanello est avant tout portraitiste, et ses portraits trahissent une influence plutôt flamande : il est un imitateur scrupuleux de la nature, il aime les animaux, les fleurs, qu'il dessine avec la plus vivante réalité, mais il ne sacrifie jamais à l'esprit païen. Il n'admire les beautés qui l'entourent que pour louer le Créateur de toutes choses. Il oppose souvent le ciel à la terre dans des conceptions grandioses, dans des antithèses hardies, que les deux faces d'une même médaille sont bien faites pour exprimer. Le procédé de la fonte donnait d'ailleurs à l'artiste toutes les facilités pour exécuter le modèle méplat de ses effigies. Nous resterons toujours émerveillés de la simplicité de touche et du sentiment rare de la physionomie qui éclatent dans toutes ses œuvres. Mais aucune d'elles n'est empreinte d'idéalisme : comme Donatello dans son *Zuccone*, il prend parfois plaisir, dans ses nombreuses médailles de Léonel d'Este, par exemple, à peindre l'homme dans toute sa laideur.

Pour revenir aux médaillons de Constantin et d'Héraclius, nous avons constaté à différentes reprises qu'ils ne révèlent aucun effort de l'artiste vers le réalisme, qu'ils restent symboliques par la forme et par la pensée. Ils ne trahissent non plus

qu'exceptionnellement, à notre avis, quelque souvenir antique dans les légendes et dans les types. Les premières sont empruntées aux Psaumes et à la Vulgate, et nous pensons avoir compris avec Frœhner, dans l'analyse qu'il donne de l'inscription grecque qui est placée dans le champ du char triomphal d'Héraclius, que l'auteur de ce travail n'était ni un Grec, ni un érudit de la Renaissance.

Dans les types de la médaille d'Héraclius, nous ne trouvons aucune réminiscence grecque ou romaine; il y a, à la vérité, le croissant qui coupe le buste de l'empereur comme le croissant des monnaies romaines qui orne le buste des impératrices; il y a aussi les rayons du soleil de Dieu comme il y a sur la tête des Césars la couronne radiée, mais l'esprit en diffère absolument. Il n'y a ici que des analogies de coïncidence, un artiste de cette époque ne pouvant pas se dégager à ce point des traditions et exprimer avec un réel talent dans une œuvre aussi religieuse une comparaison aussi profane. C'est la pensée chrétienne qui brille dans toute sa vérité; dans les deniers romains, c'est l'expression de la puissance terrestre des maîtres de l'empire. Héraclius n'est plus dans son portrait qu'un astre sans éclat qui reçoit sa lumière de Dieu. Son croissant a la même signification à nos yeux que le croissant qui entoure les pieds de la sainte Vierge et qui reflète sur les élus, dans le Ciel, la gloire de la majesté divine.

Quelle a été l'origine des médailles de Constantin et d'Héraclius? A quelle nationalité pouvons-nous les rattacher? Il est à penser qu'elles sont l'une et l'autre le travail d'une même corporation, sinon du même artiste. Il y a en elles des ressemblances des plus suggestives : la monture de Constantin n'est-elle pas détachée du char triomphal? Les quatre chevaux sont les mêmes; le signe de la Rédemption est entouré des mêmes feuilles que celles qui forment la tiare d'Héraclius; celui-ci, dans son triomphe, ressemble à Constantin à cheval, leurs couronnes sont semblables; les nombreux plis dans les deux œuvres sont traités d'une façon identique. Ces monuments ont été achetés ensemble, et le duc de Berry a fait exécuter en même temps des exemplaires sans ornement. Depuis Ducange, ces monuments ont souvent marché de pair, comme si leur signification était commune ainsi que leur provenance. Le verset du psaume inscrit au revers de la médaille d'Héraclius peut remplacer la parole de saint Paul aux Galates écrite au revers du Constantin. Les lettres seules diffèrent, mais nous comprenons que la longueur et la répétition des légendes aient nécessité plutôt des lettres minuscules et serrées dans le médaillon d'Héraclius. Le savant qui a conçu ces œuvres importantes n'a-t-il pas voulu rester en harmonie parfaite avec l'époque qu'elles représentent? MM. Engel et Serrure (1) ont consacré aux trans-

(1) *Traité de numismatique du moyen âge*, tome Ier, pp. 8-10.

formations de l'alphabet dans les premiers siècles de notre ère une étude approfondie qu'il est intéressant de consulter à cet endroit.

Une différence plus capitale saute aussi aux yeux des amateurs, c'est la beauté plus parfaite, sinon comme expression, du moins comme travail, qui éclate dans la médaille de Constantin. Mais cette différence est, à notre avis, plus apparente que réelle. L'artiste qui a dessiné Héraclius n'a voulu exprimer qu'une pensée : il n'a voulu représenter l'empereur qu'au comble de la détresse, nouveau Job dans sa maigreur d'ascète, que recouvert de la bure. Toute l'œuvre, comme le sujet, paraît misérable : les plis de la tunique sont comme des hachures ; les mains, avec des doigts inarticulés, sont d'une longueur qui ne finit pas ; la barbe, démesurément longue et inculte ; tout cela est bien la signification du terme Αποληνις, qui a été opposé avec intention au texte : *Illumina vultum tuum Deus*... L'auteur a même continué la fin de la prière sur les faces du croissant pour que les mots : *tenebras nostras* aient une place plus significative encore. Mais s'il rappelle la gloire du triomphe, alors l'œuvre apparaît dans une plus grande richesse et dans une plus grande beauté. Héraclius devient jeune et fort, au comble de la fortune et de la gloire ; encore Dieu fait-il éclater sa puissance en l'arrêtant dans sa marche victorieuse, parce qu'il n'aime que les humbles.

Dans toute la médaille de Constantin, c'est, au

contraire, tout un rayonnement de gloire : c'est le plus grand des empereurs romains qui apparaît dans toute sa majesté, à qui Dieu a confié la garde de son Église par le signe victorieux de la Croix. Le droit de ce monument est traité avec un art et une richesse incomparables. Au revers — c'est peut-être là que nous voyons une réminiscence grecque ou romaine dans les deux personnages qui accompagnent le signe de la Rédemption et qui rappellent l'art antique, — admirons avec quel talent les artistes du XIVe siècle savaient rendre le nu quand la sévérité chrétienne le leur permettait !

Les anciens auteurs n'ont pas parlé de leur origine. Nous avons vu qu'elles sont italiennes pour Armand, et que M. Guiffrey attribue à Florence la médaille de Constantin et à Constantinople celle d'Héraclius. Cette dernière a évidemment quelques apparences byzantines : la barbe encore juive, le croissant, les longs plis parallèles de la tunique, la couronne orientale qui se termine en dôme d'église grecque, un mélange de texte grec et latin, le motif de l'œuvre toute entière enfin. Froehner, nous le savons, a combattu cette manière de voir ; pour lui, les deux pièces ont été exécutées par des orfèvres d'origine allemande.

M. Von Schlösser croit pouvoir les attribuer à des artistes flamands, travaillant à la cour des anciens ducs de Bourgogne. Il y avait, à la vérité, à Dijon, non seulement des orfèvres d'un réel

mérite, mais des sculpteurs célèbres, dont les noms de quelques-uns sont arrivés jusqu'à nous : Claus Sluter, Jean de Marville, Nicolas de Werve. « Ils réunissaient dans leurs œuvres, dit Jean Rousseau, toutes les qualités du caractère et du sentiment de l'art gothique, toute la puissance des grands statuaires de la Renaissance, toutes les souplesses de l'art moderne. » Parlant en particulier des travaux de Claus Sluter (1), le même auteur les appelle des sculptures prodigieuses d'un artiste de génie qui, à l'aurore de l'art, paraît avoir tout conçu, tout prévu. Ses immortels chefs-d'œuvre sont le *Tombeau de Philippe le Hardi* et le *Puits de Moïse*. Quand on examine ces monuments, on reste émerveillé de la tournure puissante et du charme séducteur des statues qui les entourent. Jean Second lui-même, allant de Bruxelles en Aragon, raconte qu'il passa une journée entière à Dijon à visiter les tombeaux des anciens ducs de Bourgogne qu'il qualifie de « *mira, summa arte* ». Avons-nous dans les médailles de Constantin et d'Héraclius de nombreuses analogies avec ces chefs-d'œuvre de la grande statuaire flamande du XIVe siècle ? Le sentiment profond et exclusivement chrétien qui s'en dégage, le mouvement, le réalisme, en quelque sorte, qu'on admire dans le char triomphal ; la physionomie de Constantin à

(1) *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, t. XVI, pp. 19-68.

cheval et d'Héraclius portant la croix ; la barbe de ce dernier empereur, fourchue comme celle de Moïse et d'autres prophètes qui l'entourent; la façon toute spéciale d'exprimer le sens des figures, des statues, qui forment une garde d'honneur à Moïse dans son monument, par les anges qui les surplombent, comme nous voyons les deux oiseaux qui accompagnent les femmes du revers de la médaille de Constantin annoncer l'esprit qui les anime l'une et l'autre, ne sont pas des témoignages qui plaident la cause d'une même école, mais le génie d'une époque. La saisissante réalité des travaux de Claus Sluter, leur caractère austère et même brutal, contrastent d'une manière éloquente, à notre avis, avec l'allure si noble de Constantin et la conception même du char d'Héraclius. Une seule raison nous paraît favorable à l'opinion du savant viennois, c'est l'aspect plutôt flamand de la portraiture de ce dernier empereur et des membres sveltes et allongés de la jeune fille du revers de Constantin.

Peut-être aussi le même auteur n'a-t-il pas voulu donner à cette face de la médaille de Constantin une origine exclusivement italienne. Si le génie de cette œuvre date en effet de la primitive Église, s'il est de l'essence même du christianisme, si le triomphe de l'Évangile par la Croix, si le triomphe de la nouvelle Foi sur la Synagogue ont inspiré les artistes, de l'Orient à l'Occident, du moment que le signe de notre salut

a pu briller sur le monde par la protection du grand roi, il faut reconnaître cependant que nos célèbres peintres flamands du moyen âge ont trouvé dans cet admirable thème une source d'inspiration inépuisable. Rappelons-nous l'*Adoration de l'Agneau mystique* par Jean Van Eyck, la *Victoire de l'Église*, attribuée à son frère Hubert, œuvres qui provoquent depuis des siècles l'enthousiasme général. Ne paraissent-elles pas autant la source que la répétition même de l'exaltation du signe de notre salut sur la pièce de Constantin ? Et l'attitude et l'entretien des deux personnages symboliques n'auraient-ils pas rappelé avec éloquence l'époque même de la Réforme, où Luther et ses adeptes vilipendaient toutes les institutions chrétiennes, et avant tout le baptême institué par l'Église ? N'était-ce pas alors, plus que jamais, le réveil de la Bible, de la haine éternelle de la Croix ? Est-il des contrées où les guerres de religion ont été plus meurtrières que dans les Pays-Bas et aient le plus inspiré les artistes ?

Si les auteurs qui nous ont précédé n'ont pu s'entendre sur la nationalité de ces intéressants médaillons, il serait téméraire de notre part de formuler une opinion définitive sur un point aussi discutable. Elle ne peut être étayée que sur un examen long et approfondi d'objets d'art analogues d'une époque qui peut remonter jusqu'au dernier tiers du XIVe siècle. Nous pensons, cepen-

dant, qu'ils sont tous deux d'origine italienne; les deux médaillons de la cathédrale de Pavie nous indiquent en tous cas que ce sujet était connu au delà des monts. Ils ont dû être exécutés dans une des villes en relations directes et permanentes avec l'Orient : Venise, Florence ou autres cités florissantes, où se trouvaient des Mécènes assez riches pour commander ou acquérir d'aussi précieux objets de luxe. Nous savons que Florence a toujours marché à la tête des villes de la Toscane par la puissance de la richesse et par l'art; elle a entretenu pendant les XIVe et XVe siècles des corporations d'orfèvres, de sculpteurs très célèbres qui ont été travailler à la cour des Papes et ailleurs en Italie. Il est curieux cependant de constater que dans les inventaires des anciennes collections italiennes qui nous sont restées de ces temps éloignés, on ne voit rappeler ni l'une ni l'autre des médailles qui nous occupent.

Ces dernières ont dû être très répandues à l'époque du duc de Berry : elles ont été copiées ou répétées pendant un nombre d'années qu'il n'est pas possible de fixer. Peut-être quelque ville de la chrétienté ou quelque puissante corporation religieuse qui avait le culte tout spécial de la sainte relique de la Croix en avait-elle comme le monopole.

De nombreux artisans ont dû contribuer à leur exécution. Il y en avait en or et en argent. Les rares exemplaires qui nous sont restés en ce der-

nier métal sont formés de deux plaques réunies dans un cercle, et tels étaient sans doute aussi les monuments en or renseignés dans l'inventaire du frère de Charles V. Ils étaient considérés comme des joyaux, auxquels on ajoutait nombre de pierreries, de perles, selon le goût et la fortune de l'acheteur. Ces pierreries, qui étaient enchâssées dans le pourtour du petit monument, allaient jusqu'à dépasser six fois le prix du métal précieux : les experts ont évalué à 400 et à 500 livres tournois les médailles ainsi ornées de Constantin et d'Héraclius et à 60 et 80 livres les mêmes pièces vierges de tout ornement.

Une intéressante particularité que présentent encore ces objets d'art, c'est qu'aucun d'eux n'est entièrement semblable à l'autre. Il y a non seulement des différences de diamètre et des variétés dans les légendes, mais des changements appréciables et plus importants dans les types. La médaille d'Héraclius rapportée par M. Guiffrey a des légendes complètes avec *millitabor* et non *militabor;* celles que rapportent Ducange et Von Schlösser portent *militabo*. Une troisième, rapportée dans le catalogue de la vente X..., rédigé par M. Serrure, en juillet 1896, porte *tenebas* et non *tenebras,* sans que la place de l'*r* soit restée libre. Le mot Απολινις, qui est derrière la tête impériale, n'est pas rapporté par Ducange ni par le savant qui a dressé l'inventaire pour le duc de Berry; il y a donc des exemplaires qui ne le portent pas. Dans la pièce que

nous possédons (1), on aperçoit nettement une larme sur la joue d'Héraclius et sous sa tiare le bord inférieur de l'aumusse, ce qui ne se voit pas sur d'autres. Il y a aussi des différences, très peu marquées toutefois, dans le dessin du nez, de la bouche et dans la disposition des poils de la barbe.

La pièce de Constantin du Musée de Vienne qui a servi à notre travail (2) ne porte pas les chiffres 234 et 235 de celle du Cabinet de France. Toutes choses qui indiquent nécessairement qu'il y a eu de nombreux modèles.

Pour la médaille de la Renaissance en général, c'est toujours le même type et la même légende; ici le médailleur sculpte sa première œuvre, qui va servir à faire son premier moule et son premier modèle. Si cette première pièce est toutefois défectueuse, elle est remplacée par une autre qui restera désormais le prototype de toutes les répétitions qui suivront. De plus, aucun médailleur italien n'a laissé des médailles en or ou en argent: elles sont toutes en bronze, jusqu'au milieu du XVIe siècle; les quelques exemplaires en métal précieux qui nous restent sont l'exception qui confirme la règle. Les orfèvres, qui constituaient des corporations puissantes, avaient le privilège exclusif de travailler l'or ou l'argent; les médail-

(1) Pl II, DIAM. 0.94.

(2) Pl. I.

leurs étaient, pour ainsi dire, des nouveaux venus sans droits reconnus. Nouvelle raison qui nous porte à laisser à la suite des objets d'art du moyen âge exécutés par des orfèvres les monuments qui sont en cause.

Toutes les médailles de Constantin et d'Héraclius qui sont venues à nous ne sont-elles que des surmoulages des pièces exécutées au XIVe siècle ? Il serait nécessaire alors que les nombreuses variétés que nous avons rapportées aient servi l'une et l'autre à des reproductions, ce qui paraît tout au moins extraordinaire. N'avons-nous pas quelque raison de penser que parmi les exemplaires qui sont venus à nous, quelques-uns ont été restitués à une époque plus récente ? Les artistes, tout en conservant scrupuleusement les types, ont supprimé les mots ou les chiffres qu'ils ne comprenaient pas, ont corrigé les légendes et les ont écrites avec l'alphabet de leur temps. Ces pièces, ainsi exécutées, peuvent être considérées comme des médailles de restitution, ainsi que le sont la grande pièce, d'origine italienne, au diamètre de 140 centimètres, rapportée par Armand et par Guiffrey, et qui rappelle le char triomphal d'Héraclius, et une autre pièce encore inédite, le droit d'Héraclius, cette fois, dont nous avons trouvé la gravure dans un manuscrit de la Bibliothèque de Berlin (1). Cette restitution, qui a aussi un diamètre

(1) Ms. germ. Fol. 93°. « Distraction du major Below pendant son emprinne; meenons Autriche, à Hainburg, sur le Danube. »

supérieur au modèle original, porte les légendes suivantes :

AMOR	ILLVMINA · FVL (*sic !*)
TIMOR	TVM TVVM DEV
	S SVPER NOS.

Le champ de la pièce ne porte plus seulement les rayons qui inondent la face de l'empereur, mais le soleil tout entier. Il est de toute évidence que le dessinateur a eu devant lui un exemplaire notablement différent de ceux que nous avons rapportés.

Ces restitutions, ou plutôt ces répétitions, ne sont pas rares dans le domaine religieux. Rappelons à ce propos la médaille du Christ qui a ému un moment les profanes de tous les pays depuis le voyage sensationnel de l'empereur d'Allemagne à Jérusalem, et la découverte non moins extraordinaire de M. Boyer d'Agen.

Cette médaille du Christ, que quelques amateurs enthousiasmés ont voulu faire remonter jusqu'aux apôtres, ne doit être, à son tour, qu'une restitution du visage divin confié à un verre gravé ou une mosaïque. Ces copies ont continué sans interruption jusqu'à nos jours et ont été exécutés par les médailleurs de toutes les nationalités. Nous avons vu à Paris un très bel exemplaire, signé F. P..., artiste italien. Nous possédons nous-même un exemplaire trouvé, il y a deux ans, à Huy, à un mètre de profondeur, dans le lit du Hoyoux, et

exécuté au XVIe siècle par un artiste probablement indigène.

Le *Monde Illustré*, 43e année, n° 2192, a donné une longue série des types populaires les plus anciens de la médaille retrouvée au Campo del Fiori. Nous avons vu au Musée de la ville de Vienne toute une vitrine remplie de médailles du Christ à la même effigie et au même diamètre ; la plus ancienne remonte à 1586, la plus récente se voit encore actuellement chez tous les changeurs.

Nous avons d'autres exemples de ces répétitions dans les nombreuses médailles des saints, depuis la sainte Vierge jusqu'à saint Hubert et saint Georges. Cette dernière, qui a pour revers : *In tempestate securitas*, conserve depuis plusieurs siècles le même type et la même légende.

NOTE ADDITIONNELLE.

« *Petis joyaulx d'or achetez par Monseigneur* (1).

» *Item*, un petit joyau d'or roont, où est d'un costé le visaige de Thibère de haulte taille et y a escript: THIBERIUS CESAR AUGUSTUS IMPERII NOSTRI ANNO XVI°, garni autour deun balaiz, un saphirs à jour et de VI perles, et de l'autre côsté du dit joyau, a un ymaige de femme de haulte taille, assise, où il est escript : PHAVSTINA ANNO AB URBE CONDITA DCCLXXXII ; garni autour de grenaz et d'esmeraudes, et pend à couplez; et un fermaillet au bout, garni d'un balai, I saphir, VI esmeraudes, et VII perles; lequel joyau Monseigneur acheta à Paris, au moys de mars l'an 1401, de Michel de Paxi, marchant, demourant à Paris.

» *Item*, un autre joyau d'or roont, où est d'un costé le visaige d'Octavian de haulte taille, et a escript à l'environ, OCTAVIANVS CESAR AVGVSTVS IMPERII NOSTRI ANNO XL ; garni autour de IV balaiz, de IV esmeraudes, et XVI perles; et au-dessus a un tableau ouquel a escript : MANVS (2) AB INTEGRO SECULORUM NASCITUR ORDO ; garni d'un balay et une perle ; et par dessus le dit tableau a

(1) Archives nationales, KK 258, n° 1475 suivants ; Bibliothèque Sainte-Geneviève, Lf. 54.

(2) Il faut lire : Magnus.

un fermaillet ouquel a XIII perles, VI esmeraudes, et IV grenaz; et de l'autre costé du dit joyau, a une femme de haulte taille tenant en une de ses mains une estoille, et en l'autre un fuet et a escrit à l'environ d'icelle part : LILIA (1) ANNO AB URBE CONDITA DCCL; garni autour de grenaz et d'esmeraudes ; lequel mondit seigneur, acheta du dit Michiel de Paxi avec l'autre joyau dessus dit.

» *Item*, un autre joyau d'or roont, de haulte taille, ouquel est contrefait d'un des costez Constantin a cheval et a escript a l'environ, CONSTANTINVS IN · CHRISTO · DEO FIDELIS · IMPERATOR ET MODERATOR ROMANORUM ET SEMPER AVGVSTVS, et de l'autre costé a deux femmes, et ou milieu d'icelles une fontainne ou il y a un arbre, et dedens le dit arbre une croix, et a escript a l'environ : MICHI ABSIT GLORIARI NISI IN CRUCE DOMINI NOSTRI IHESV CHRISTI; et est le dit joyau garni autour de deux balaiz, deux saphirs et de vingt grosses perles tout à jour; et pend à une chainette d'or faicte de boutons d'or roont en manière de paternostres; lequel joyau Monseigneur acheta en sa ville de Bourges de Antoine Manchin marchant de Florence demourant à Paris, le 2e jour de Novembre de l'an 1402, la somme de XI cents francs.

» *Item*, un autre joyaul d'or roont, de haulte taille, ou il a d'un des costez la figure d'un empe-

(1) Lisez : Livia.

reur appelé ERACLE en un croissant, et son titre escrit en grec, exposé en françois de ceste manière : ERACLE EN JHESV CHRIST DIEV FEAL EMPEREVR ET MODERATEVR DES ROMAINS, VICTEVR ET TRIOMPHATEVR TOVJOVRS AVGVSTE ; et de ce même costez a escript en latin : ILLUMINA VULTUM TUUM DEUS ; SUPER NOSTRAS TEUEBRAS MILITABOR IN GENTIBUS, et de l'autre est la figure du dit empereur tenant une croix, assis en un char à trois chevaux et dessus sa teste a plusieurs lampes, ou milieu du cercle ou sont les dictes lampes a escript en grec exposé en français ce qui s'ensuit : GLOIRE SOIT ES CIEULX A JHESU CHRIST DIEU QUI A ROMPU LES PORTES D'ENFER ET RACHETÉE LA CROIX SAINCTE, IMPÉRANT ERACLE. Et est le dit joyau garni de quatre saphirs et quatre grosses perles, et pend a une chaiennette d'or, engoulée de deux testes de serpents.

» *Item* un autre joyau d'or roont, contrefait d'un costez et d'autre à la semblance d'un autre joyau d'or cy devant rendu en la seconde partie du feuillet précédent ouquel est Constantin empereur ; lequel joyau Monseigneur a fait faire et n'a point de pierreries.

» *Item* un autre joyau d'or roont contrefait de toutes pars à la semblance d'un autre joyau d'or ouquel est la figure d'Eracle empereur, lequel mondit Seigneur a fait faire et n'y a point de pierrerie. »

Extrait de la Revue belge de numismatique, année 1901.

J GOEMAERE, IMP. DU ROI.